

## POHLAD NA MIZANSCÉNU

**MARTIN, Adrian.** *Mizanscéna a filmový styl.* Preklad Veronika Klusáková. Praha : Akademie múzických umění, 2019. 428 s. ISBN 978-80-7331-510-8.

V slovenskom i českom teatrologickom a filmovom kontexte je monografia s názvom *Mizanscéna a filmový styl* od austrálskeho filmového kritika, teoretika, esejistu a pedagóga Adriana Martina ojedinelou teoretickou literatúrou. O mizanscéne sme sa totiž komplexnejšie dozvedeli až vďaka vydaniu dvoch dielov *Umenia mizanscény I. a II.* od Sergeja Michajloviča Ejzenštejna v Divadelnom ústave (vtedy Národnom divadelnom centre) v Bratislave (1998, 1999). Iniciátormi tohto prekladového projektu boli český režisér slovenského pôvodu Peter Scherhauser (1942 – 1999) a slovenský režisér Lubomír Vajdička. Obe vydania súborov zásadných Ejzenštejnových prác, ktoré vznikali od tridsiatych rokov 20. storočia takmer pätnásť rokov a v bývalom Zväze sovietskych socialistických republík boli publikované až v roku 1966, obsahujú veľmi cenné základné texty, vrátane problematiky montáže či mizanscény.

Mizanscénu ako jeden zo základných pojmov estetiky dramatických umení u nás po odbornej a vedeckej stránke teda sprístupňovali a objasňovali najmä prekladové práce samotného Ejzenštejna či publikácie o Ejzenštejnovej tvorbe. Ich autormi boli väčšinou vedci sovietskej – či konkrétnejšie – ruskej proveniencie, predovšetkým presadzovatelia alebo reprezentanti modelu estetiky socialistického realizmu. Adrian Martin napísal svoju monografiu s vedomím toho, že v histórii filmografie i teatrologie sú veľké rozdiely tak v prijímaní a chápaní, ako aj vo vysvetľovaní pojmu mizanscéna, a to predovšetkým z geografického a spoločensko-politického hľadiska. Inak pojem chápe odborná a vedecká pospolitosť vo frankofónnych či anglofónnych kultúrach a inak v krajinách bývalého východného bloku. Martin však v monografii uvádza pomerne dosť veľa odkazov na rôzne formy interpretácie kultu Ejzenštejnovej montáže (s. 38 a i.) a kriticky sa vyrovnáva aj s jeho poznatkami o tejto téme. Paradoxne,

neodkazuje na jeho konkrétne filmy či texty, t. j. chýbajú porovnania ukážok z Ejzenštejnových filmov s filmami iných významných režisérov. Podobne to platí o textoch (citátoch, parafrázach z nich). S názormi Ejzenštejna najčastejšie pracuje vo všeobecnej estetickej a teoretickej rovine. Je ale oboznámený s prekladmi Ejzenštejnových prác či prác o ňom do angličtiny (napr. *Film Form and the Film Sense*, New York, 1959; *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896 – 1939*, Cambridge, 1988 a i.): zo spôsobu práce s nimi a z odkazov na niektoré problémy v nich je zrejmé, že s Ejzenštejnovou estetikou pracuje systematicky, podobne ako s ostatnými filmovými či inými teóriami.

Monografia je ojedinelá nielen z hľadiska témy, ale aj dikcie. Ide o Martinovu dizertačnú prácu, ktorú obhájil v roku 2006 na Monash Univerzite v austrálskom Melbourne. Autor ju štrukturoval ako odbornovo-vedecký text, v ktorom voľne prechádza z eseje a filmovej novinárskej kritiky do výslovne diskurzívneho, kritického až filozofujúceho jazyka. Žánrová polyvalentnosť však nie je samoúčelná, ale umožňuje mu prejavíť sa v celej šírke a mohutnosti zápalu pre film a teóriu filmu. Hlavne v menších podkapitolách, napr. *Mizanscéna je mrtvá?* (s. 175 – 177), *Na hraně* (s. 271 – 273), *Od tváre k rozhraní* (s. 277 – 278) a i., strháva dynamickosťou jazyka, sugestibilitou a hlavne ľahkosťou argumentácie. V jeho štýle písania sa silno odráža britská tradícia neformálnej školy stylistickej analýzy, ktorú absolvoval aj ako vášnivý čitateľ mnohých ročníkov filmových časopisov v miestnej knižnici – čo sám priznáva v úvode monografie (s. 15). Čítanie veľkého množstva textov o filmoch a ich priama recepcia ho postupne priviedli nielen k presvedčeniu, že mizanscéna nie je iba jednoduchým expresívnym nástrojom filmového jazyka (s. 16), ale v konečnom dôsledku aj ku snahe zúročiť teoretické a historické rôzne poznatky tak, aby bolo vidieť, že „(...) mizanscéna ve svém základním významu a působení, ještě než stvoří nové světy, než vypráví příběh, nebo rozvíjí téma, nám něco ukazuje, je prostředkem znázornění.“ (s. 17)

Monografia je členená na deväť hlavných kapitol, z ktorých každá obsahuje minimálne štyri a maximálne deväť podkapitol. Názvy

kapitol (a prólogu a epilógu) sú pre Martinov spôsob myslenia príznačné a pomerne veľa napovedajú aj o uhle pohľadu, z ktorého nazerá sa na problematiku mizanscény vo filme: *Prolog: baletní lēčka, 1. Pojem, ktorý znamená všetchno a vlastnē nic konkrétniho, 2. Estetická ekonomie: expresivita a exces, 3. Co všetchno byla mizanscēna?, 4. Krize, část druhá: zmáčknout a roztáhnou, 5. Krize, část druhá: styl, který je třeba, 6. Zvukové prostory, 7. Odbočka ke skutečnosti: sociální mizanscēna, 8. Film: audiovizuální umění 21. století, 9. Nástup dispozitivizmu a Epilog: pět minut a patnáct vteřin s Ritwikem Ghatakem*. Neštandardný je aj doslov k rukopisu od filmového teoretika Radomíra D. Kokeša, korešpondujúci s Martinovou dikciou. Tvori ho päť samostatných malých statí, v ktorých autor vysvetľuje pozadie vzniku knihy, štýl Martinovho písania, jeho premenu z obľúbeného a známeho austrálskeho filmového kritika na osobnosť rešpektovanú v medzinárodnom až svetovom kontexte a zhodnocuje tiež jeho teoretické myslenie v kontexte súčasného myslenia o filme. Preklad uzatvára bohatý zoznam literatúry a menný register skombinovaný s vecným, čo podstatne uľahčuje orientáciu v niektorých spracovávaných témach.

Začiatok úvah Adriana Martina o mizanscéne sa začína jej chápaním v divadle, keď je pre neho „v prvni řadě o umístění postav v příhodné nebo účelné konfiguraci, o jejich odhalení či skrývání na scéně, které v divákově pohledu pozostává akci.“ (s. 17) Emocionálny účinok hercovho konania – jeho gestá, pohyb atď. – však tvoria iba povrchovú rovinu mizanscény, je ho potrebné spojiť s interpretáciou symboliky a dramatickej metafory. (s. 18 – 19) V rámci pohľadu do histórie a teórie chápania pojmu mizanscéna sa ním zaoberá vo veľkej šírke a hĺbke: ako snobským pojmom, čo umožnilo odlišiť poklesnuté umenie od kvalitného (s. 27); vo francúzskom teoretickom kontexte ako chápaním v zmysle réžie, ktorá má niečo navyiac, t. j. ide o akúsi ornamentálnosť či výpravnosť jazyka filmu (s. 27); ako pojmom, ktorý sa zamieňa za réžiu a stotožňuje sa s ňou (s. 28); ako synonymom nového prístupu k filmu (s. 31); ako fyzickou udalosťou, „(...) během níž se režisér zmocní místa nebo prostoru (...)“ (s. 38); ako zástupcom mnohovrstevnatosti filmového

štýlu (s. 42); ako nástrojom režiséra, vďaka ktorému inscenuje udalosť pre kameru (s. 45, 101); ako špecifickým momentom či štádiom produkcie (s. 49); ako pojmom klasickej estetiky filmu (s. 50, 155, 175 a i.); ako súčasťou konceptu afektu, t. j. emocionálneho stavu diváka, ktorý bol vyvolaný filmom (s. 52); ako možnosťou zmeny naratívu filmu (s. 54); ako otázkou sémantiky a interpretácie diela (s. 62) i sémantickej komplexnosti (s. 69); ako záležitosťou kultúry (s. 102); ako posmeškom vyjadreným pojmom „tá mizanscēna“ (s. 103); ako sporom medzi táborom mizanscény a deкупáže/montáže (s. 116); ako profesionálnou mainstreamovou praxou, ktorá je formálnym podvodom, pretože je spojená s ideológiou realizmu (s. 135 – 136); ako postštýlom, ktorý je iba dizajnerským (s. 177); ako vecou iba záberu (s. 190); ako problémom z hľadiska absencie výkladu zvuku (s. 192, 198, 209 a i.); ako možnosťou vymedziť sa voči romantickým metaforám (s. 231); ako protiváhou k dnešnej dispozitive, ktorá smeruje usporiadanie rôznych prvkov tak, aby to v konečnom dôsledku viedlo „(...) ke spuštění, vedení a rozvržení souboru akcí“ (s. 308).

Martinov pohľad na mizanscénu je však i pohľadom intersemiotickým či multidruhovým, kľúč k jej vysvetleniu hľadá aj pohľadom – napríklad – Sigmunda Freuda na snovú prácu (s. 53), Rolanda Barthesa na sérický priestor, polysématickosť atď. (s. 68, tiež s. 72, 78 a i.), Clauda Léviho-Straussa na štrukturálnu antropológiu kultúrnych polí (s. 72), Paula Ricoeura na symbolické či metaforické svety (s. 79), Michela Foucaulta na heterogenitu prvkov (s. 308) a i. Tému dáva tiež do súvislosti s limitmi či výhodami kritického zhodnocovania odborníkmi rôznych založení – postštrukturalistických, deskriptívnych, klasických atď. (s. 84 – 92 a i.).

Prínosom sú tiež – na niektorých miestach veľmi obsiahle – opisy mizanscén, ktoré Martin považuje za najpreukaznejšie. Napríklad opis z filmu Vincenta Minnelliho *On a Clear Day You Can See Forever* (*Za jasného dne uvidíš navždy*, 1970) zaberá v knihe až päť strán (106 – 111), z filmu Luchina Viscontiho *Le notti bianche* (*Natálie*, 1957) sedem strán (119 – 126) atď. V niektorých častiach monografie rozvíja tému ešte ďalej, až za hranice klasickej teó-

rie filmu, pričom aj tu prešľupuje druhové či žánrové hranice. Filmom a filmovou mizanscénou sa totiž zaoberá a uvažuje o nich vo vzťahu k poézii, porovnáva ich s televíznymi seriálmi, s realitou, so sociálnou mizanscénou, ktorá patrí bežnému životu, s mikrogesciami, politickými a mediálnymi mizanscénami, terapiou online, prípadne ich chápe ako zvukový priestor či zvukovú udalosť,

Aj keď je prekladová monografia Adriana Martina *Mizanscéna a filmový styl* na mnohých miestach príliš tematicky široká a niekde ide zbytočne hlboko do problematik, ktoré s mizanscénou priamo nesúvisia, vo výsledku patrí k takmer vzorovým ukážkam iskrivého, sviežeho a briskeho myslenia o filme a jeho nespochybniteľnej úlohe v živote fanúšikov filmu, obdivovateľov jeho rôznych foriem a žánrov. K ľahkej čitateľnosti a radosťi z Martinovho spôsobu uvažovania o filme

v neposlednej miere prispela i predkladateľka Veronika Klusáková, popri inom vďaka hladkému používaniu aj náročnejších pojmov. Monografia tiež poskytuje mnoho konkrétneho argumentačného materiálu, s ktorým sa dá ďalej pracovať. Popri už zmienenom dôslednom editorskom spracovaní zvyšuje hodnotu publikácie aj jej grafický dizajn (Richard Wilde, Nikola Wilde). V rámci neho je veľmi dobrým rozhodnutím i fakt, že žiaden obrázok z opisovaných mizanscén v citovaných filmoch nie je farebný, ale čierno-biely, aj predely medzi kapitolami a ich názvy sa nesú v decentnej sivej. Vizuálny a veľmi jemne esteticky realizovaný koncept založený iba na troch achromatických farbách – biela, sivá a čierna – umožňuje naplno sústrediť sa na text a jeho posolstvo.

**Dagmar Inštitorisová**